

artista invitado

3 Mariano Vilela

artículo

- 10 Líbranos del ahistoricismo: metahistoria para no historiadores
MIEKE BAL
- 29 Cara Giulia
DANIEL ARASSE
- 38 Un puente no es un puente hasta que alguien lo cruza.
Reflexiones sobre arte contemporáneo y diálogos significativos
MARÍA VILLA

dossier humo

- 53 Introducción
- 57 La red de humo: por una teoría gaseosa de la vida
PABLO LA PADULA
- 66 Cuando la libertad se hizo humo
CATALINA VALDÉS
- 69 Turner: la forma desmaterializada
BIAGIO D'ANGELO
- 73 Emanaciones
GABRIELA FRANCONI
- 77 Humo y tragedia histórica en la escultura
de Juan Carlos Distéfano
MARIANA MARCHESI
- 79 La luz que pinta
HEIKE VAN DEN VALENTYN
- 83 Fotoperiodismo, desastres y humo.
Indeterminaciones de la fotografía documental en México
EUGENIA MACÍAS
- 91 Señales de humo
MARTÍN ARMADA
- 100 Predilección evanescente
OLIVERIO GIRONDO

versión libre

- 102 Escenas de una ausencia
LEONARDO SABBATELLA

crónica de artista

- 112 Cabaré Chinelo, Manaus
NUNO RAMOS

museos

- 121 Estudio Abierto. Algunos apuntes sobre la relación entre Estado
y espectáculos masivos de arte contemporáneo
FLORENCIA QUALINA

página ajena

- 125 Asterisco

Un puente no es un puente hasta que alguien lo cruza. Reflexiones sobre arte contemporáneo y diálogos significativos

MARÍA VILLA

Abrí la primera sesión de la beca de Mediación del Arte en julio del 2013, frente a un grupo compuesto en su mayoría por artistas visuales y docentes de plástica, educadores de museos en la ciudad de Bogotá, y algunos estudiantes de maestría en museología y egresados de ciencias sociales. Inaugurábamos un espacio de laboratorio y reflexión sobre las pedagogías y debates con espectadores del arte que llevaríamos a cabo juntos durante cuatro meses. Inicé preguntándoles sobre aquello que podíamos todos dar por sentado en esa reunión: ¿para qué el arte? Luego de dedicar años a la creación, a la enseñanza, a visitar exposiciones, ¿era siquiera relevante hacernos esta pregunta? ¿Acaso el acto de fe que nos reunía en ese laboratorio no era suficiente?

Galería Santa Fe, registro de públicos en el VI Premio Luis Caballero, Planetario de Bogotá, 2011.

Al ahondar un poco en el tema me di cuenta de que ninguno estaba dispuesto a abordar la pregunta, mucho menos a contestarla. Unos porque quizá asumen

que ese es el tipo de pregunta que deriva en lugares comunes o, al contrario, en una diatriba teórica imposible; otros, porque desconfían de la posibilidad de llegar a acuerdos (es un tema casi de adherencia política, de radical desacuerdo o de orden personal), o creen que acaso *buscar un sentido* supone tener que *llegar* rápidamente a la verdad. Otros, quizá, callan porque la pregunta los retrotrae a una instancia de incertidumbre personal, a un intersticio donde sus respuestas se articularían mejor desde el gesto visual o la acción que desde la formulación verbal. Otros, finalmente, no querían comprometer una respuesta y resultar equivocados, o ser interpelados por extraños más audaces, más leídos o más escépticos. Nadie pone el cuerpo, y como resultado, no hay baile.

O no lo hay más que *por dentro*. Yo no aspiraba a obtener mayor cosa con mi pregunta, es decir, no me interesaba obtener alguna respuesta particular; antes bien, aspiraba a que la reflexión y sus preguntas derivadas fueran como un ventarrón que abre puertas y ventanas... situarnos en ese lugar de incertidumbre, de inquietud, y trabajar con él. ¿Qué hace que nos hayamos acercado al arte? ¿Cómo fue ese primer acercamiento y de qué modo llegamos a sentirnos a gusto entre sus objetos, o sedientos de la experiencia de extrañamiento que nos ofrecen,... incluso decepcionados



Preguntas y reflexiones sobre el arte contemporáneo, sus parámetros de apreciación y su llegada al público fueron los disparadores de la Mediación del Arte realizada en 2013 en Bogotá. María Villa, al frente de esta experiencia, nos cuenta los desafíos de este laboratorio que invitó a repensar el museo y sus exposiciones con miras a la innovación pedagógica en el campo que suele conocerse como “educación en museos”.

cuando falla en sorprendernos? Quise que volviéramos con el grupo –cada quien en un ejercicio personal– a las primeras experiencias del museo o galería de arte, las más tempranas, y recogiéramos los ingredientes sensoriales, emocionales, intelectuales de esa vivencia. En lo que sería el inicio de un proceso de búsqueda conjunta, traté de que rastrearan aquel momento en que el arte, de un tipo o de otro, les había hecho *click*. Como un cerrojo que se traba para siempre y nos engancha a ese particular tipo de experiencia.

Sucede también con los libros, con el cine, con el teatro, quizá con la música. En este caso, buscaba el *click* que todos habíamos hecho en una sala de exposiciones. La siguiente cuestión, que vino a ponerse en el primer plano, preguntaba por los ingredientes de esa experiencia con el arte: qué la hacía *significativa*. Ese fue el fundamento del programa que llevamos a cabo durante los cuatro meses y que cada participante investigó en un contexto particular de intervención, con miras a la innovación pedagógica en el campo que tradicionalmente se llama “educación en museos”. En este texto quisiera presentar algunas reflexiones que dan lugar a este programa experimental y ciertos hallazgos resultantes con los que me encuentro desarrollando una investigación de más largo alcance.



1. Mediación y comunidades e interpretación

Desde cierto punto de vista, la divulgación o promoción para el acceso y circulación masiva de la producción artística y la educación en museos prestan un servicio al campo del arte diseminando el conocimiento sobre el mismo, propiciando la visibilidad de los artistas y captando consumidores turísticos en diversos niveles que el arte necesita para sobrevivir. En ese marco, la pregunta planteada en esta investigación recorre el camino inverso: ¿qué le aporta el arte contemporáneo a la vida de la gente del común?, ¿cuál es la relevancia o el sentido que el arte cobra o puede cobrar para aquellos que no están directamente implicados en la creación y crítica, ni en las diversas cadenas de valor del campo del arte?, ¿qué nos dice, hoy, el arte?

Procesos de mediación en ArtBO, instalación colaborativa, jóvenes de colegios públicos, Bogotá, 2012.



Procesos de mediación
en ArtBo, talleres,
Bogotá, 2012.

El arte se ha usado –defendido y atacado– históricamente con todo tipo de pretextos: desde la propaganda religiosa o la ideológica hasta la terapia. Se ha dicho que tiene el poder de corromper la moral o, al contrario, el de elevarla a las esferas más sublimes. Se justifica su necesidad en la sociedad con todo tipo de pretextos y, en respuesta, los más dedicados defensores enarbolan su pureza: en su “inutilidad” encuentran su absoluta libertad de la razón instrumental y frente al poder. Se trata, en mi opinión, de una falsa diatriba que a fuerza de estereotipos falla en ubicar el lugar problemático y rico en tensiones donde sucede, significa e importa el arte. Da una respuesta *a priori* en lugar de investigar la pregunta. Sirva esto para dejar claro que no busco en este caso establecer un poder en el arte como tal (como un sello que nos imprime un mensaje tipo *tabula rasa*). Busco en cambio comprender lo que de hecho sucede o podría suceder en ese cruce entre la obra y sus observadores: ¿cuándo podemos verificar que algo está pasando, más allá de la mirada tipo vitrina de tienda?

Las variables de esa relación implican muchas “mediaciones”. Algunas son propicias a desplegar el potencial del arte en el mundo, otras lo neutralizan. Unas enriquecen la experiencia, otras la bloquean. Pero desde la práctica crítica de los ejercicios de mediación del arte en galerías y museos, cabe preguntarse por la diversidad de caminos que nos llevan o nos alejan de las obras y desarrollar herramientas de interacción que permitan al arte contemporáneo abonar caminos de comunicación con otros. El objetivo es atravesar la piel de la experiencia visual privada y llevar a los públicos a descubrir algo nuevo y confrontarse con su contexto local, global, interpersonal, apoyados en la particular manera que tiene el arte de sugerir, disentir, irrumpir o señalar algo más allá de la imagen, en la propia vida.

Planteo la pregunta desde la investigación empírica realizada en una galería de arte público en Bogotá, la Galería Santa Fe (2011-2013) y una serie de experimentos posteriores en torno a la apropiación del arte contemporáneo. El Laboratorio de Mediación del Arte surge del deseo de investigar y debatir ampliamente sobre los diálogos de doble vía entre el espacio de exhibición, el artista y su público más amplio, y una exploración sobre las interacciones significativas que pueden darse en ese marco –entre desconocidos, personas de muy variadas disciplinas y edades– cuando se provee una mediación que abra el foro de debate y el campo a la participación real.



Primeras dinámicas de debate con jóvenes en la Galería Santa Fe, Escuela de Guías, 2011-2012.

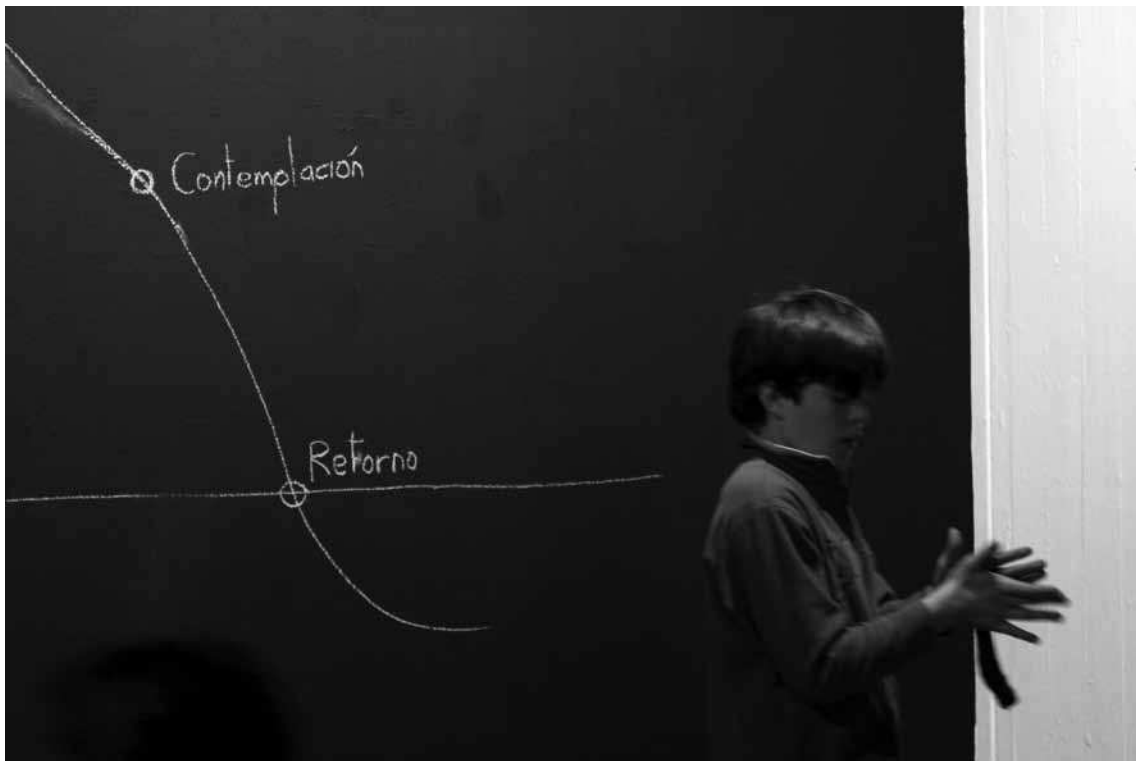
El objeto de los departamentos de educación de los museos a lo largo del siglo XX fue con frecuencia formar públicos o educar consumidores para el arte culto, capaces de valorarlo y apreciarlo, de modo tal que desarrollaran un gusto por él y una capacidad de juzgarlo correctamente. Eran, en este sentido, dispositivos didácticos de *culturización* y de educación o “civilización” popular. Recientemente, en instituciones menos abocadas a la difusión de cánones nacionalistas o de la historia del arte occidental, el rol del educador ha sido suministrar información a los visitantes y permitirles apreciar las obras con herramientas históricas y conceptuales desde un discurso pretendidamente neutro y objetivo. Pero el museo es un lugar cargado históricamente con narrativas de nación tanto como de modelos de exclusión en diferentes frentes (socioeconómico, étnico, de género, educativo, etc.) y así mismo lo es, desde mediados del siglo XX, la galería privada. Herederos de la tradición decimonónica, los actuales museos y los espacios

de exposición más comerciales resultan lugares de legitimación y validación cultural para el arte, y a menudo son también espacios de carácter reverencial de la llamada “alta cultura” para los públicos y para los artistas. La simple puesta en escena de un objeto considerado obra lo reviste de un valor especial al que es difícil sustraerse.

En este sentido, aún es pertinente la reflexión de Duncan Cameron de 1971 sobre el museo como *templo* o como *foro*,¹ donde se hace patente el doble rol que este espacio juega aún hoy: por una parte, su tarea coleccionista de objetos de valor cultural, artístico o histórico indiscutible para su preservación y estudio, donde la educación en los espacios expositivos sigue siendo la expectativa y motivación de visita del grueso de sus públicos.² Por otra parte, desde su concepción institucional, el museo y las galerías han cobrado desde 1960 cada vez más el carácter de *foros* de debate y exploración cultural y simbólica: espacios que acogen proyectos experimentales y los someten a juicio de la

¹ Véase DUNCAN CAMERON, “The Museum, a Temple or the Forum”, en GAIL ANDERSON (ed.), *Reinventing the Museum*, Oxford, Altamira Press, 2004, p. 61 y ss.; EILEAN HOOPER-GREENHILL, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London, Routledge, 2000 y JAVIER RODRIGO, “Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos: de las políticas de acceso a las políticas en red”, 2013. Academia.edu.

² El museo ha sido comparado con un catálogo o un mapa del mundo y del tiempo de la humanidad; en su directa conexión con el poder destacan los análisis de Foucault. Carmen Mörsh aborda esta problemática en el contexto de los mecanismos neocoloniales de construcción simbólica y dominación cultural. f. CARMEN MÖRSH, *Documenta 12 Education II. Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a Research Project*, Zurich, Institute for Art Education—Department of Cultural Analysis, 2000 y Observatorio de Culturas de la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte. *Encuesta Bienal de Cultura*. www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio



Dinámicas del Laboratorio de las formas para niños, proyecto de investigación-creación de David Guarnizo.

³ RODRIGO, *op.cit.* y HOPPER-GREENHILL, *op.cit.*

⁴ Sobre el modo en que el museo ha buscado en las últimas décadas replantearse el tipo de experiencia que debe ofrecer, véase NINA SIMON, *The Participatory Museum* y “Evaluating participatory projects”, Santa Cruz, CA, 2010, pp. 5-84 y Anderson, 2004, p. 135 y ss.).

sociedad, convirtiéndose en un territorio de reflexión sobre discursos hegemónicos y donde son posibles versiones en conflicto. Así, el valor del museo, lejos de desaparecer en una era multicultural y postcolonial, se ha potenciado: su tarea es sacar a la luz tensiones identitarias y políticas de una sociedad, pero también visibilizar narrativas no reconocidas tradicionalmente y volver a *mapearlas* simbólicamente. Y aquí aparece la idea de un “postmuseo” capaz de reescribir y confrontar las narrativas de la historia, la belleza o el valor social del arte³ y, con el tiempo, legitimador de los experimentos estéticos y críticos, ingresándolos en el templo a medida que el campo del arte los valida.

Por mucho que los artistas, el museo y la galería repiensen el lugar del arte frente a la sociedad hay, sin embargo, otro reto que deben enfrentar en el proceso de salir del marco magistral (“te digo lo que debes

pensar”, “defino tu identidad”, “te revelo la verdad acerca de la obra”), y es el hecho de que el arte puede pretenderse horizontal y crítico, pero así y todo, por la fuerza del hábito y los “buenos oficios” de la escuela sobre sus públicos, puede continuar leyéndose como jerárquico, excluyente y abstracto.⁴ El artista convoca a un diálogo, a una multiplicidad de voces que espera que su obra suscite y el público lo abandona en un monólogo, lo condena al autismo, dándole como mucho la cortesía propia de los tiempos del Facebook: un pasivo *me gusta* o *no me gusta*. Pero, ¿es al gusto a lo que la obra aspiraba dentro del foro?

Con frecuencia se plantea que el lenguaje plástico o visual no requiere explicaciones. Aquello que el arte busca suscitar o transmitir debe poder lograrlo usando los recursos o la semántica que le es propia (los medios plásticos y visuales), sin acudir a sucedáneos o traducciones. De ahí que

también sea muy poco habitual encontrar guías o mediadores en espacios del arte contemporáneo y textos de pared que solo de manera indirecta o críptica revelan datos de contexto o preguntas marco para su interpretación. Tanto los artistas como los curadores y museógrafos consideran que el arte puede y debe comunicar visualmente y que todo acompañamiento acabará por reducirlo o simplificarlo (eliminando la multiplicidad de lecturas, achatando las obras o condicionando y restringiendo su significación). Unos pocos se regodean incluso en oscurecer o eliminar la comunicación y buscan como mero fin el desconcierto; un juego de opacidades que, excepto para ellos, a menudo no suscita ni el menor interés.

Es evidente que, para muchos visitantes, conectarse con las obras y con las historias y las preguntas que las motivan requiere cada vez más de un acercamiento progresivo a su lenguaje. Para los artistas, a su vez, el museo y sus visitantes proveen una valiosa escuela sobre ese acontecimiento comunicativo, con o sin palabras, que su obra puede catalizar. Si el acontecimiento no sucede podríamos decir que el arte permanece invisible dentro del impoluto cubo blanco, pues “un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente desde y hacia algo, no es verdaderamente un puente mientras los hombres no lo crucen”.⁵

Quien ha estado al frente de estos espacios de circulación del arte contemporáneo ha afrontado en ese diálogo la honda brecha por franquear entre los códigos visuales del público general y los del especializado, o bien entre los *capitales culturales*

de las comunidades de interpretación desde las que *se produce* y aquellas en las que *se recibe* el arte.⁶ El campo artístico, como comunidad de creación, provee la clave de lectura o apreciación de las obras de acuerdo a una compleja gramática en el canon del arte occidental reciente. De ahí la necesidad de explorar plataformas o modelos de interacción –mediaciones– que arrojen luz sobre la obra, inviten a cruzar el puente y faciliten la apropiación crítica.

Involucrarse en la observación del arte y acudir a sus espacios de exhibición son hábitos poco frecuentes en nuestro contexto, especialmente para el arte contemporáneo, que se deslinda en gran medida del criterio del gusto y la estética tradicionales para adentrarse en otros terrenos y búsquedas, o que se aproxima a las estéticas populares de manera crítica o irónica (desde el pop o el *kitsch*). El Observatorio de Culturas de Bogotá, en su Encuesta Bienal de Cultura (2009, 2011, 2013), presenta un panorama poco alentador sobre las preferencias y la demanda global de actividades artísticas plásticas y visuales, frente a la música o teatro y la recreación al aire libre. Además, revela un nivel de familiaridad precario con las manifestaciones artísticas (el público sigue considerando al arte visual casi exclusivamente como pintura), confirmando algo que con frecuencia es patente en los ejercicios de mediación con público general: los procesos de familiarización y educación visual temprana del público más amplio suelen restringirse a la producción de objetos decorativos y vienen deslindados de procesos de exploración personal en vínculo con temas más amplios y de una visión crítica, experimental y contextual del arte.⁷

⁵ JULIO CORTAZAR, *El libro de Manuel*, 1973.

⁶ Siguiendo a Danto y a Bourdieu, nuestra pertenencia a diferentes *comunidades de interpretación*, dada por el acceso a códigos comunes, determina modos diversos de leer y valorar los productos culturales. Este “capital cultural” define en gran parte una identidad como grupo social y tiene fuertes implicaciones en términos de exclusión y segregación. Las instituciones funcionan para Bourdieu como estructuras de socialización que reproducen ese capital cultural para sus “dueños”, a menudo tornándolo signo de privilegios culturales. NÉSTOR GARCÍA CANCLINI en PIERRE BOURDIEU, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

⁷ Cf. LUIS CAMNITZER, “Pensamiento crítico”. Versión editada de su curso en el foro “Transformaciones. Arte y estética desde 1960”. Coloquio Errata #4 Pedagogía y educación artística, Bogotá, 2011 y “Art and Literacy”, en *E-flux Journal* #3, febrero de 2009.



Trabajo colaborativo,
equipo de investigadores
del Laboratorio 2013.

2. Pedagogía crítica y constructivista

Los preconceptos sobre el arte y la motivación para acercarse al museo son determinantes en la experiencia del público ante propuestas contemporáneas. Disfrutar, comprender, apreciar y estar en condiciones de elaborar una perspectiva propia sobre las exposiciones de arte, o debatir otras perspectivas, con frecuencia supone una educación no sólo visual (experiencias previas con el arte), sino que es una disposición que se apoya en el grado de cercanía con una cultura visual crítica y amplia. La capacidad y disposición de activar personalmente este trasfondo es lo que permite ver en la imagen o el montaje en sala un entramado de relaciones biográficas, sociales, culturales, políticas, estéticas, etc., en lugar de asumirlas simplemente como modos de representación (literal) bella o impactante de ciertas situaciones.⁸

Abrir caminos de exploración y dar la palabra a los visitantes para destapar las diversas capas de sentido de las obras para un intercambio que active la polisemia del arte y enriquezca la experiencia de la sala con interacciones significativas no es un trabajo de mera alfabetización. En realidad, es una tarea que un mediador puede hacer con públicos poco habituados a este tipo de arte, o que lo ven por primera vez, pero también con los especializados. Hay incontables visitantes que no necesitan de ninguna ayuda en sala para aprender y tener una experiencia significativa o crítica, pero a menudo sí les viene bien un mediador habilidoso y conectado a fondo con la obra (o de buenas excusas instaladas en el espacio) para ponerse a conversar entre ellos y convertir su vivencia privada y silenciosa en un intercambio que los exponga, los convierta en participantes activos y los enlace por un instante como sujetos entre sí y con la obra.

⁸ AMAIA ARRIAGA e IMANOL AGIRRE, “Un aparato metodológico para analizar las ideas de arte e interpretación que subyacen en discursos y prácticas educativas de museos de arte”, en *Revista Iberoamericana de Educación*, nº 53, 2010.



En esta aproximación a los procesos de formación dentro de las exposiciones, la tarea a realizar es el acompañamiento de caminos interpretativos, pero también la creación de puentes que familiaricen a una comunidad de interpretación con los códigos y referentes de otras; y en lugar de profundizar la división y exclusión entre ellas, propiciar encuentros y desdibujar sus límites, validando a la vez lecturas impredecibles y no especializadas. El objetivo de la investigación que hemos llevado a cabo en este terreno es ubicar dispositivos que detonen la participación efectiva y el intercambio que, como resultado, abran nuevas perspectivas de lectura del arte y, a través suyo, de la realidad para públicos y artistas.

A partir de la indagación en los encuentros significativos con el arte y los procesos de aprendizaje crítico, la investigación —y como parte suya, este laboratorio— trabaja

para desarrollar modos de interacción entre el arte y su público *que procuren la construcción conjunta de narrativas y sentido*, lo que requiere de una mayor implicación subjetiva y social en la apreciación y problematización de las prácticas artísticas con el público, y la exploración de las exposiciones desde diversos marcos interpretativos (su dimensión estética y poética, personal e intelectual). La práctica de mediación hace evidente hasta qué punto la experiencia del arte *es esa construcción*, y revelan el modo como la apropiación activa de las obras o prácticas artísticas que podemos hacer como público enriquece a los artistas y a las propias exposiciones.⁹

Lo que confiere el carácter artístico a una práctica u objeto cultural es objeto de intensas discusiones y es parte de lo que hace interesante trabajar en procesos de mediación: poner en juego nuestras ideas sobre lo artístico y sobre el papel que debe

Laboratorio 2013, exploración de cuerpo y espacio, Universidad Jorge Tadeo Lozano.

⁹ Véase RODRIGO, *op.cit.*, p. 4.

o puede jugar el arte en nuestra vida personal y social. El sólo hecho de plantear este interrogante resulta novedoso para buena parte del público porque, entre otros motivos, lo invita a tomar posición y cuestionar varias ideas prefijadas que flotan en la opinión y se plantean como sin salida. Una de ellas es que el arte lo definen sólo los expertos; otra, muy cercana, es que el arte hoy es “cualquier cosa”, “basura”, “hasta un niño lo puede hacer”, nacidas del desconcierto. El primer paso para explorar prácticas del arte que generen este tipo de respuestas automáticas, está en indagar con el otro sobre lo que podría ser el arte si no esperáramos que sea bonito o técnicamente impresionante o, cómo dice Camnitzer, si “prohibimos” aproximarnos a las obras desde el *me gusta* o *no me gusta*.

Para abordar las brechas que separan el campo del arte contemporáneo de la comprensión de lo artístico más difundida, pero también su particular potencial crítico, quisiera dar una definición básica y provisional de lo que entendemos por él. El *arte contemporáneo* que nos interesa es el resultado de una búsqueda por plantear nuevas lógicas de aproximación a la realidad que no sean simple representación o formas bellas, sino que tengan el poder de confrontar al espectador y relacionarse con su vida cotidiana, al usar los recursos simbólicos para mover su pensamiento y su acción. Como resultado, es un arte poco interesado en imitar la realidad o adornarla, o escapar de ella, y en cambio tiende a intervenirla, alterar nuestra percepción al respecto, reflejar las ironías de nuestra cultura, impugnar

Talleres de voz, cuerpo e improvisación con la bailarina Juliana Atuesta, Laboratorio 2013, Universidad Jorge Tadeo Lozano.



prejuicios y discutir las ideas de belleza. Este arte cuestiona frecuentemente la posibilidad de la originalidad (pues toda creación es remezcla); rechazando el fetichismo de la obra de arte única, discute el genio del artista como origen *exnihilio* del arte, y también busca plantear prácticas creativas colaborativas que no deriven en simple mercancía o espectáculo comercial. Es un arte que, desde la instalación o la performance, no sólo innova permanentemente en los medios empleados y en su uso de imágenes fácilmente reproducibles o efímeras, sino que reflexiona sobre el contexto y ensancha todo el tiempo lo que denomina *artístico*, incorporando la interacción y apuntando al proceso con otros más que al resultado objetual.

En este tipo de arte los observadores son un elemento esencial, pues desde su concepción misma se asume que las percepciones y el modo de responder a la obra es lo que completa su contenido: sus reflexiones personales, experiencias y opiniones son, en gran medida, lo que da (o socava) el sentido. Desde luego, conferir el *estatus de arte* a un objeto o práctica en concreto depende por entero de una discusión con el público: de que en las personas resuene algo, que se dé un encuentro simbólico significativo o se abra el espacio para construir una narrativa vinculante. Con todo, el énfasis no está puesto en asignarle el estatus artístico o negarlo, sino justamente en la construcción conjunta o las tensiones de sentido que salen a la superficie: la diversidad de discursos que una misma práctica u objeto artístico puede suscitar con personas distintas.



Al desarrollar estrategias que permitan el acercamiento del público a este tipo de arte, no nos planteamos en primer lugar el reto de explicar sus procesos históricos y sus conceptos porque nos parezca importante un conocimiento intelectual de ellos (en muchos casos no es ni siquiera necesario). Estas piezas y exposiciones nos interesan porque plantean una mirada enteramente diferente sobre las prácticas artísticas, sus fines y su relación con el observador o la sociedad entera; se proponen una relación arte-vida horizontal y mucho menos jerárquica, que respalda justamente las pedagogías críticas y constructivistas. Dicho de otro modo, el interés en investigar la mediación del arte *motivado por la propia forma en que el arte traza su inserción en la vida* y su potencial para romper hábitos y preconcepciones. Tras estas experiencias que el arte es capaz de crear es que van las estrategias de mediación: en algunos casos para detonar procesos y propiciar encuentros; en otras, para visibilizar o dejar que resuenen las reflexiones que se dan normalmente en silencio dentro de las salas.

Mediación con la Colección de Arte del Banco de la República, arte religioso y políticas del cuerpo, proyecto de Una Pardo, 2013.

3. El laboratorio

¿Qué tipo de interacción y participación se puede lograr en los espacios de circulación del arte hoy? ¿Qué alternativas se abren si tiramos los habituales libretos y pensamos más bien en detonadores de intercambios?

Tratar a los espectadores como turistas intelectuales es asumirlos como consumidores rasos; mientras que abrir las exposiciones a su participación directa y al debate pone el acontecimiento artístico en el *encuentro*, descentrándolo del objeto –y de la lógica de un sentido *a priori* y *prêt-à-porter* que se consume o recibe pasivamente, gracias al monólogo del experto–. En este sentido, atraer o formar los públicos de las exposiciones no implica entrar en la lógica mercantil de las “industrias culturales”. Lejos de aumentar cifras de consumo, estas estrategias le dedican más tiempo a menos visitantes: van a contramarcha de la lógica productiva cortoplacista. El presente es un argumento a favor de la ralentización y profundización de la experiencia del museo: un *slow-art* en el sentido de la *slow-food*.

Los diversos modos en que es posible propiciar la interacción libre entre visitantes y con la práctica artística y los artistas mismos apuntan a una experiencia mucho menos segregada y más profunda. El laboratorio realizado en 2013 quiso ser un espacio de investigación transdisciplinar, exploración y debate de las variables implicadas en estos procesos de comprensión-participación por parte de los públicos.

Si bien mediar el arte involucra el aprendizaje y la transmisión de información, el objetivo y metodología con que asumimos este rol son muy diferentes de aquellos del tradicional guía de museos. Abrir la posibilidad de un diálogo que pueda modificar los lugares de enunciación y, por lo tanto, asumir al visitante como colaborador en la construcción del discurso o como parte misma de la práctica de

creación, supone incorporar otros lenguajes de intercambio (y cruces entre ellos). Desde una perspectiva crítica y constructivista, sólo de este modo iniciamos el foro y se da una real apertura al disenso y la apropiación no condicionada (no didáctica) del arte.¹⁰ Ello implica una serie de desplazamientos:

- El aprendizaje se piensa como un proceso de moverse de lo familiar hacia lo ajeno o extraño, que abre caminos de interpretación en ambas direcciones (aproximación hacia lo ajeno y la obra, pero también *apropiación* según lo que resulta relevante para cada quién). Ello supone una apertura del espacio expositivo a visibilizar y dejarse permear por esos procesos (no confinarlos a espacios residuales).
- Estar atentos a romper las jerarquías sociales y de la educación tradicional entre inteligencias verbales-matemáticas y las inteligencias corporales, musical, espacial, intrapersonal e interpersonal, y abrir canales entre ellas. Este es el único modo de asumir radical y frontalmente la diversidad de miradas de los públicos y sus motivos para acercarse al arte.
- Hacer un uso activo y constante de la capacidad de simbolización, moviéndose de ida y vuelta entre los terrenos más subjetivos a los más universales (teóricos); enlazando desde lo más personal y contextual hasta las reflexiones sobre lo global. La experiencia de diálogo se alimenta de diversas fuentes: la capacidad evocativa de los propios objetos culturales, la opinión o lectura del artista y sus

¹⁰ Véase CARLA PADRÓ, “Borrar, arrugar, inscribir y deshacer”, en RICARD HUERTA (ed.), *Espacios estimulantes. Museos y educación artística*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.

Resultados de creación en sala de la Colección de Arte del Banco de la República, proyecto de Diana Sánchez.





búsquedas (sus propias preguntas más que sus respuestas), su biografía, lecturas de críticos o estudios sobre su obra, la posibilidad de entablar conexiones con otros artistas y con el contexto, las tensiones políticas o históricas que convoca y, desde luego, la presencia de la obra o la práctica artística como punto de partida y eje hermenéutico.

- Lograr experiencias de participación significativa y fluida, a saber: donde numerosas capacidades (artísticas o no) del participante puedan tener un uso activo en el proceso de aprendizaje, y donde los retos planteados en cada caso sean motivantes y proporcionales a las habilidades. Empoderar a los observadores requiere permitirles descubrir o hacer uso de fortalezas personales, partir de una conciencia de su capital cultural e intelectual y desde allí trabajar hacia zonas de desarrollo próximo.

- Preguntas *divergentes*. El diálogo no procede a verificar la posesión de datos o conocimientos previos, o la adecuada comparación de imágenes (preguntas convergentes, que tienen una sola respuesta válida posible, predecibles o retóricas, a las que nos tienen habituados los guías y maestros convencionales) sino que, al admitir múltiples y siempre nuevas respuestas posibles disparan caminos hipotéticos de interpretación libre. Aquí la apuesta es impeler en los participantes actos de expresión/creación que, facilitados por el mediador, reconduzcan o tomen el liderazgo de la experiencia en un momento dado y por tanto *construyan* una narrativa y una vivencia autónoma.

Esta serie de herramientas, entre otras, emergieron dentro del proceso de investigación inicial llevado a cabo desde 2011, y se han enriquecido durante el trabajo en los diversos contextos de aplicación

Mediación en el Museo del Banco de la República, exposición de Vik Muniz, proyecto de Myriam Tobón, 2013.



Mediación en el Banco de la República, exposición de Vik Muniz, proyecto de Myriam Tobón, 2013.

del laboratorio (museos tradicionales, pero también espacios independientes y no convencionales en la ciudad) y las discusiones que sostuvimos en el grupo. En el proceso de cuatro meses de formación de los mediadores y de desarrollo de su trabajo de campo, puse un especial énfasis en la construcción de estrategias de diálogo, improvisación e interacción y participación no verbal. Como resultado, se encuentra en prensa con el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá una

publicación que reúne el enfoque marco y que presenta los relatos y el registro de las experiencias investigativas de los mediadores en campo, junto a las reflexiones suscitadas por sus diseños pedagógicos experimentales.

Las respuestas a la pregunta inicial apenas se esbozan en el curso de este proceso que se propuso debatir y estudiar estas dinámicas en los espacios expositivos de arte y, a la vez, los intervino críticamente. Sin embargo, queda claro que llamamos

experiencia significativa al tipo de vivencia del arte donde accedemos a una mirada en profundidad, donde ocurre una resonancia pero también un empoderamiento del espectador como *especta-actor*. Se trata de experiencias que nos exigen tomar parte y no sólo contemplar de lejos; que proponen un reto creativo, de interacción e intelectual al mismo tiempo.

Propiciada por el tipo de arte con el que trabajamos, no pocas veces esta experiencia está cruzada por todo tipo de emociones y toma los visos de una más o menos sutil confrontación ética o política. Las tensiones entre creencias, actitudes y discursos que cruzan lo personal-local-global usan ese eje hermenéutico que brinda la obra como detonador de descubrimientos, como lugar para abrir un espacio a la inquietud y el desplazamiento del sujeto. Es por esto que, en su conjunto, este ejercicio revela hasta qué punto

ver es interpretar, no sólo *percibir*: la significación de los objetos y obras del museo o galería es aceptada como una construcción siempre situada, conflictiva, fluida y abierta. Es allí donde radica la riqueza de una exposición, que la mediación puede poner de presente y dinamizar.

La siguiente pregunta que se propone en el horizonte de investigación es qué nos entrega en concreto este tipo de interacción, y cómo puede recogerse y analizarse el acontecimiento que tiene lugar con la mediación y el impacto desde un punto de vista crítico en los visitantes. Al mismo tiempo, siempre en diálogo con la institución en que circula el arte, hace falta plantear una pregunta sobre los límites de la participación de esos públicos, a menudo fluctuantes e impredecibles, y sobre el potencial aún no explorado de las prácticas participativas dentro de las exposiciones.

MARÍA VILLA (Bogotá, 1977) es Magíster en Filosofía con énfasis en ética y política por la Universidad Nacional de Colombia. Coordinó el área de Formación e Investigación de la Gerencia de Artes Visuales de Idartes, y programas de formación de públicos en la Galería Santa Fe, en Bogotá. Editora de publicaciones sobre arte contemporáneo y consultora para proyectos investigativos y pedagógicos de diversas entidades, entre ellos, *Antípodas de la violencia* (con Antanas Mockus), de *Mediaciones.net* (Jesús Martín-Barbero) y *la Biblioteca de los Pueblos Indígenas de Colombia* (2009). Actualmente coordina la *Revista de Artes Visuales Errata#*, y forma parte del equipo curatorial del Museo Efímero del Olvido 15 SRA.